

LA LECTURA DE *CUENTOS DE BARRO* DE JUAN RULFO¹

ELENA SALAMANCA
Consultora del CENICSH

1951, México D.F.

Juan Rulfo, joven, jalisciense, escritor inédito, conoce a Claribel Alegría, escritora nicaragüense-salvadoreña, afincada en México. Traban amistad, se ven con frecuencia, intercambian textos. Rulfo no entrega sus textos a Claribel pues no quiere que los vea, los lee él. Es un muchacho tímido, con poca fe en su obra, o más bien no poca fe, sino lo contrario: es muy exigente consigo mismo, pero lo dice en voz baja, como no queriendo decirlo.

Un día, en clara voz confiesa: conoce a Salarrué, el escritor salvadoreño contemporáneo más importante, y lo considera su maestro:

¹ Este artículo es un avance de la investigación «Correspondencias literarias entre Juan Rulfo y Salarrué. La resonancia de *Cuentos de barro* en *El llano en llamas*». Se presenta un análisis preliminar de los libros *Cuentos de barro* (San Salvador, 1933), de Salarrué, y *El llano en llamas* (México, de 1953), de Juan Rulfo, en el que destacan los hallazgos de las resonancias narrativas de Salarrué en la obra rulfiana.

«Para escribir un buen cuento, hay que ser como Salarrué, crear el personaje, crear el ambiente, sentir cómo hablan los personajes, y luego mentir, mentir» (Alegría, 2008, p. 30).

Entonces, Rulfo aún no se había convertido en el enigmático escritor de culto de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*; apenas había publicado su cuento «La vida no es muy seria en sus cosas» (1942) en la revista *Pan*, dirigida por Juan José Arreola, y esperaba las publicaciones de otros cuentos, como «Nos han dado la tierra» o «Es que somos muy pobres». En el momento de esta confesión, Rulfo se encuentra escribiendo aún *El llano en llamas*.

En su libro *Mágica Tribu*, Alegría escribe: «Muchas veces nos repitió que a Salarrué, nuestro cuentista salvadoreño, él lo consideraba su maestro. Lo conoció mucho después en un encuentro en México y trabaron una buena amistad» (Ibídem).

A partir de esta confesión rulfiana se establece en esta investigación un rastreo de la relación intelectual o física de estos autores y de la resonancia que la obra de Salarrué tuvo en la narrativa del escritor mexicano.

*

En el cuento «El hombre», publicado en *El llano en llamas*, en 1953, Juan Rulfo describe la huida de un hombre que acaba de cometer un asesinato múltiple, una masacre. La huida en el monte es engañosa y cansada. El hombre es perseguido por otro hombre, que encuentra una señal de la ruta de escape: ramas cortadas. Entonces, sentencia el perseguidor: «Subió por aquí, rastrillando el monte. Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre» (Rulfo, 2010, p.30).

Esta investigación consiste precisamente en la búsqueda de huellas: las de la narrativa de Salarrué, piedra fundacional de la narrativa salvadoreña del siglo XX, en la obra del mexicano Juan Rulfo. El momento en que la huella de Salarrué se impregna en la narrativa de Rulfo es el momento escritural: el de la creación de varios de los cuentos publicados en México, en 1953, bajo el título de *El llano en llamas*.

A partir de una lectura crítica y comparada de la obra de estos dos autores, se parte de la hipótesis de que los elementos narrativos comunes de las obras de estos autores (reformas políticas con el lenguaje, animación de la naturaleza, poetización de la violencia, etc.) constituyen entre ellos una relación intertextual; por lo que podemos argumentar que la lectura de la obra *Cuentos de barro*, de Salarrué, influyó la escritura del mexicano Juan Rulfo, en su libro *El llano en llamas*.

*

Para analizar la relación escritural de estos dos autores, se parte de tres conceptos: **correspondencia, intertextualidad e influencia**.

El término de correspondencia que usamos es el acuñado por Charles Baudelaire en su poema «Correspondencias»: «Largos ecos que se confunden»² y esta definición nos da lugar a poner en diálogo las concepciones de intertextualidad de Mijaíl Bajtín y de influencia de Harold Bloom.

Bloom ha estudiado por casi 40 años el tema de la influencia (*Las ansiedades de la influencia*: 1973; *Anatomía de la influencia*: 2011). En sus libros acuña dos concepciones de influencia: la influencia como un estudio de fuentes y la influencia como «Amor literario, atenuado por la defensa».

² «Como largos ecos que de lejos se confunden en una tenebrosa y profunda unidad —vasta como la noche y como la luz— los perfumes, los colores y los sonidos se responden» (Baudelaire, 1999, p. 106).

La ansiedad de la influencia, ese amor que se atenúa por la defensa, según Bloom, es la experiencia desasosegante para algunos escritores al darse cuenta de huellas de autores previos en la obra propia. Pero el *ansia*, como en el cuento de Rulfo, deja siempre huellas: figuras, metáforas o técnicas escriturales. Es decir: la huella de un discurso en el discurso creado. En este sentido, Mijaíl Bajtin en *Estética de la creación* (1999), sostiene que los elementos del discurso —en el caso de las palabras— son «asimiladas, reelaboradas y reacentuadas por nosotros» (p. 306).

Bajtin plantea que toda la creación intelectual posee relaciones de intertextualidad: «Al elegir palabras en el proceso de estructuración de un enunciado, (...) las solemos tomar de otros enunciados, y ante todo los enunciados afines genéricamente al nuestro, es decir, parecidos por su tema, estructura, estilo» (1999, p. 307).

En este sentido, las obras literarias son la construcción de un autor a partir de otras obras: «El autor de una obra literaria crea una obra discursiva única y total; es decir el enunciado. Pero lo conforma a partir de otros enunciados heterogéneos, ajenos. Incluso el discurso del autor está repleto de los discursos ajenos concebidos como tales» (Bajtin, 1999, p. 307).

Los cuentos de *El llano en llamas* tienen, en este sentido, una relación con *Cuentos de barro*.

La lectura de Rulfo de *Cuentos de barro* se interpreta aquí como la consulta una fuente: de la que se nutrirá para su creación literaria, a partir de la categorización de correspondencias que se desarrollarán más adelante.

Con dos libros, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), Juan Rulfo (1917-1986) se convirtió en una de las columnas de la narrativa latinoamericana del siglo XX. Su aparición significó una ruptura en la

literatura mexicana contemporánea: pues prosiguió con el tema agrario como heredera de la literatura de la revolución (1900-1940), pero transformó a la tierra no solo en el escenario de las angustias y vilezas de sus personajes, sino en un actor más. Este giro fue, aunado a un lenguaje popular estilizado y poético, uno de los elementos que partió el agua en la tendencia narrativa de la primera mitad del siglo XX mexicano.

Veinte años antes de la aparición de *El llano en llamas*, el escritor salvadoreño Salarrué (1899-1975) había realizado la misma reforma literaria: había publicado *Cuentos de barro*, donde introducía la animación de la naturaleza³ como elemento protagónico de su narración, y situaba en primer plano al campesino: era este, con su violencia, su dolor, su ternura y su vileza, quien describía al hombre de la época. El cuento de escenario agrario de Salarrué no fue el mismo cuento estático del cuadro de costumbres desarrollado por casi 50 años atrás por el costumbrismo (Baldovinos, 2012).

Salarrué transformó la visión del campo en la literatura salvadoreña: dotó a la naturaleza de poder y animación en libros como *Cuentos de barro* (1934), *Trasmallo* (1954) y convirtió al habla popular en un lenguaje de altura poética en sus libros *Cuentos de barro*, *Cuentos de cipotes* (1945) y *Trasmallo*, entre otros.

La identificación de resonancia de la obra de Salarrué en la narrativa rulfiana permite abrir una nueva línea de investigación sobre la obra de estos autores. En esta investigación se realiza un análisis de sus dos obras cuentísticas cumbres: *Cuentos de barro*, de Salarrué, publicados en 1933, y escritos entre 1927 y 1931; y *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, publicado en 1953.

³ Término acuñado por Eduardo Casar, en entrevista personal, febrero de 2012.

Las influencias de Rulfo

Entendida la influencia, con Bloom, como una fuente y como una admiración que permite transformar la escritura propia, podemos hablar de la influencia de Salarrué en Rulfo.

La historiografía literaria y la prensa latinoamericana se ocuparon durante muchos años de colocar a Juan Rulfo solo y genial frente a la creación. En su prólogo a la traducción de *Pedro Páramo*, en 1994, Susan Sontag sostiene que tanto *Pedro Páramo* como *El llano en llamas* «establecieron la originalidad y la autoridad de una voz sin precedentes en la literatura mexicana» (Jiménez et al, 2009, p. 110).

Debido a que Bajtín ha explicado que cada enunciado es formado por palabras *ajenas*, el término originalidad podría interpretarse aquí no como *lo nuevo y único*, sino como la *revisión* de una *fuentes*: el aporte de un autor a una tradición oral y escritural.

La personalidad de Rulfo aunó la creación de este personaje único: «Rulfo se ha mostrado siempre muy reacio a explicar su obra», lo describía Donald Shaw en 1981, (p. 130), y Elena Poniatowska decía: «Más que hablar rumia su incesante monólogo en voz baja, masticando bien las palabras para evitar que salgan» (1995, p. 45).

Poco habló Rulfo de sus correspondencias con autores contemporáneos o de sus influencias narrativas: «Juan Rulfo se alza en medio de la joven literatura mexicana sin compañeros aparentes. Solo, aislado, tercamente individual, escribiendo libros que justifican y elevan a un nivel artístico la vida rural mexicana», escribe en un perfil del escritor Elena Poniatowska en *Excélsior* en los años 70, que luego será publicada por

Casa de América de Cuba, como *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo* (1995, p. 45).⁴

En varias publicaciones y entrevistas realizadas a Juan Rulfo, el mexicano menciona poco sobre sus influencias o lecturas; las que destacan son más bien europeas, y no tienen relación con la narrativa latinoamericana de inicios del siglo XX.

En una entrevista realizada por Joseph Sommers a Rulfo en 1973 y publicada en la revista *Siempre! La cultura de México*,⁵ Rulfo detalla la lista de autores que influenciaron sus primeras lecturas y luego carrera literaria:

Knut Hamsun (...) Tenía unos catorce o quince años cuando descubrí este autor, quien me impresionó mucho, llevándome a planos antes desconocidos. A un mundo brumoso, como es el mundo nórdico, ¿no? (...) de los autores nórdicos, Knut Hamsun fue en realidad el principio, pero después continué buscándolos, leyéndolos, hasta que agoté los pocos autores conocidos en ese tiempo, como Boyersen, Jens Peter Jacobsen, Selma Lagerlof. Para mí fue un verdadero descubrimiento Halldor Laxness —eso fue mucho antes de que recibiera el premio Nobel.

El español José de la Colina escribe otra lectura de Rulfo en uno de sus artículos:

⁴ Los escritos de Elena Poniatowska, Julio Harss y Reynaldo Arenas citados en este artículo fueron publicados en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias, 1995.

⁵ La entrevista se encuentra disponible en internet. Sommers, J. (15-VIII-1973). Entrevista a Juan Rulfo. *Siempre! La cultura en México*, (1,051), pp. VI-VII. Recuperado de <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rulfo2.htm>

Si por raro azar Rulfo habla de literatura, pronto se advierte que ha leído, y mucho, y que conoce intensamente a los mejores novelistas contemporáneos. Los norteamericanos, desde luego; pero también otros menos leídos y a los que su obra debe algo, como por ejemplo el suizo Ramuz, autor de *Derboranza* y de *El espanto en la montaña* (1995, p. 48).

La obra de Rulfo sigue siendo estudiada, traducida y cuestionada por los estudiosos de la literatura latinoamericana. En 2008, en el 90 aniversario de su nacimiento, una edición especial de la revista mexicana *Viento en vela* destacaba en una entrevista con el poeta y crítico mexicano Alí Chumacero⁶ la dificultad de identificar las influencias de la escritura de Juan Rulfo, quien apareció en la década de 1950 para renovar el cuento mexicano, desde la técnica hasta la manera de abordar la temática de la tierra y el campesino:

Es muy difícil encontrar en su prosa los antecedentes (...) En Juan Rulfo domina la intuición, la poesía (...) Juan Rulfo logró crear una literatura que hace difícil buscar los pasos para llegar a ella, es decir, los antecedentes. No es el escritor que imita a. No se descubre a primera vista el maestro de Juan Rulfo, al menos yo no lo descubro (p. 8).

El maestro de Rulfo

Harold Bloom desarrolla el concepto de *padre literario* (2002, p. 28) en el ejemplo de Marlowe y Shakespeare, pero también plantea que en este caso el padre literario es «digerido y transformado» por el *hijo*.

⁶ Revista *Viento en Vela*. Rulfo 90 años. Año 2, n.º 1 (diciembre, 2006). México, p. 8

No puede decirse que Shakespeare haya imitado a Chaucer y a la Biblia en el sentido que imitó a Marlowe y a Ovidio. Tomó vislumbres de Chaucer, y eran más importantes que sus orígenes Marloweanos u Ovidianos, por lo menos una vez que llegó a la creación de Falstaff. Lo digiere (Bloom, 2002. p. 28).

En este punto, Bloom es tajante al aclarar que la figura del maestro no se vincula a la imitación y mucho menos al plagio, pues *digerir* se comprende como *entender realmente cómo va el estilo y aplicarlo a su obra*.

La relación de padre e hijo literarios coincide con la relación literaria entre de Salarrué y Rulfo, aunque la palabra usada por Rulfo haya sido «maestro».

Bloom (1973 y 2002) establece también la figura de maestro; no en el sentido de un discipulado sino de un aprendizaje «digestión y transformación» —como sucede con el *padre literario*— de la obra leída por los *discípulos*, de los escritores.

En la historia de los aprendizajes la palabra maestro se refiere la mayoría de las veces a un discipulado, lo que implica un aprendizaje del contacto directo, con obra, persona y personaje, entre el alumno y el maestro.

*

San Salvador, a la fecha

El Museo de la Palabra y la Imagen, en San Salvador, tiene una exposición permanente sobre Salarrué, el escritor más polifacético de El Salvador: fue pintor, escultor, músico; desempeñó cargos diplomáticos, fundó y dirigió instituciones que formaron parte de la época de oro para la historia del arte nacional: Dirección Nacional de Bellas Artes, Sala Nacional de Exposiciones.

Salarrué murió en 1975, a los 76 años. Había publicado más de 20 títulos y llevó consigo, a la tumba, la tradición de la cuentística que se verá reflejada en Rulfo: no el cuento vernáculo ni costumbrista, sino una narrativa de alto valor lírico, de perfección técnica y sobre el tema de la tierra: el campesino, lo que cultiva, de lo que vive, de lo que sufre, de lo que habla y cómo lo habla.

En la exposición biográfica «Himántara Dama Xitrán. *Los Mundos de Salarrué*» hay una vitrina con sus lentes, una maleta, unos pinceles, unos óleos y un libro abierto. De la colección «Letras Mexicanas», del Fondo de Cultura Económica: *Pedro Páramo*.

Pedro Páramo, publicado en 1955, se convirtió en un parteaguas de la literatura mexicana: la tierra y el campesino no volvieron a verse igual en México: había en ese caudillo, Juan Rulfo, una maldad poética, una violencia sublime, una fuerza narrativa, que significó una nueva brecha en la literatura mexicana, una brecha que, por el tema y el estilo, solo un autor, su autor, Juan Rulfo, transitó.

El libro fue firmado en 1967, por Juan Rulfo, en México DF. Fue dedicado a Salarrué: «Para el maestro muy admirable Salarrué, con el cariño y sincero abrazo de su amigo Rulfo. México-III-67».

Aquí, como en la conversación con Claribel Alegría, resuena la palabra maestro.

*

Salarrué participó en 1967 en el II Encuentro Hispanoamericano de Escritores. El encuentro fue organizado por la Asociación de Escritores de México, de la que Juan Rulfo era secretario (AEMAC, 2008, p. 84). El encuentro reunió a más de 100 escritores iberoamericanos entre la ciudad de México y Guanajuato, 93 latinoamericanos y 33 mexicanos; y entre los latinoamericanos se contaban: Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias, Guimarães Rosa, Enríque Linh, entre otros,

según la prensa de la época. Se trataba de autores que en su momento habían cambiado las literaturas de los países donde nacieron. Salarrué fue el escritor invitado para representar a El Salvador.

Esa fue la única vez que Juan Rulfo y Salarrué se encontraron frente a frente; antes, y tampoco después, hubo alguna correspondencia epistolar. La relación entre Rulfo y Salarrué fue una relación estrictamente literaria: se conocieron por sus libros: Primero Rulfo a Salarrué (probablemente entre 1943 y 1950) y posteriormente Salarrué a Rulfo.

*

2012, México D.F.

La biblioteca de Juan Rulfo tiene alrededor 10 mil volúmenes, y está bajo la custodia de la Fundación Juan Rulfo.⁷ Ahí, Juan Francisco Rulfo, hijo del escritor y miembro de la fundación, encontró en febrero de 2012 cinco títulos de obra de Salarrué.⁸

En su biblioteca personal, Juan Rulfo guardaba los libros de cuentos *Cuentos de Barro*, *Trasmallo*, *La espada y otras narraciones* y dos antologías: *Cuentos*, antologada por Roque Dalton para Casa de las Américas de Cuba en 1969, y *El Ángel en el espejo*, antología póstuma (Salarrué muere en 1975) de Salarrué realizada por Sergio Ramírez para la Biblioteca de Ayacucho, de Venezuela, en 1978.

⁷ El acceso a la biblioteca es restringido, y para esta investigación, la Fundación Rulfo no permitió el acceso personal, la biblioteca es «de carácter estrictamente privado y solo se dan a conocer documentos pertenecientes a su archivo o biblioteca en las publicaciones de la Fundación Juan Rulfo», explicaba Víctor Jiménez, director de la Fundación Juan Rulfo, en una correspondencia personal del 10 de diciembre de 2011.

⁸ Hasta septiembre de 2012, la biblioteca aún no ha terminado de ser catalogada

La exploración de la biblioteca es un elemento más para establecer la relación de un Juan Rulfo lector con un Salarrué escritor, y en este sentido, para interpretar la lectura de textos literarios *ajenos*⁹ (Bajtín) como una *fuentes* (Bloom) para la creación propia.

El ejemplar de *Cuentos de barro* es una edición de 1943 de la editorial Nacimiento, de Santiago de Chile. Precisamente la lectura anterior de *Cuentos de Barro* es la que resonará, como pretende comprobar esta investigación, en la estructura y escritura de algunos cuentos de *El llano en llamas*, de Rulfo. El Museo de la Palabra y la Imagen guarda la correspondencia relacionada con esta publicación chilena de *Cuentos de barro*, entre Salarrué y el Ministerio de Relaciones de Chile, en 1942.

Los libros de *Trasmallo* y *La espada y otras narraciones* son ediciones de la Dirección de Publicaciones, de El Salvador, y llegaron a Rulfo hasta 1967. Ambos ejemplares están dedicados por Salarrué: «Para Juan Rulfo, gran cuentista y noble amigo. Salarrué. México, 1967».

Las ediciones de las antologías no tienen fecha de recepción, ni anotaciones ni dedicatoria.

El intercambio o regalo de *Trasmallo*, *La espada y otras narraciones* y *Pedro Páramo* se realizó personalmente. Salarrué y Juan Rulfo pudieron conocerse en marzo de 1967 en México, en el II Congreso Iberoamericano de Escritores.

La lectura de *Cuentos de barro*

Una lectura crítica de *El llano en llamas* permite hacer un análisis comparativo con *Cuentos de barro* adonde se encuentran las resonancias

⁹ Bajtín sostiene que cada enunciado está hecho con enunciados ajenos, y que precisamente lo ajeno constituye la creación de un nuevo enunciado.

escriturales de Salarrué. Sin embargo, no es posible determinar en qué momento Juan Rulfo leyó *Cuentos de barro*. Es posible, sin embargo, asegurar que fue antes de 1951.

La frase citada por Claribel Alegría no tiene data específica, pero se comprende antes de la publicación de *El llano en llamas*, pues entonces Rulfo permanece inédito.

Este capítulo del encuentro de Rulfo y Alegría también suelta una pista de la admiración y el aprendizaje de Rulfo a partir de la lectura de Salarrué: «Para escribir un buen cuento, hay que ser como Salarrué, crear el personaje, crear el ambiente, sentir cómo hablan los personajes, y luego mentir, mentir» (Alegría, 2008, p. 30).

Una frase similar, pero más desarrollada, es la que da Rulfo en 1973 a Joseph Sommers en una entrevista sobre la traducción de *Pedro Páramo*, en el que establece que de Rulfo comienza con la invención del personaje, lectura que él había interpretado, veinte años antes, sobre la técnica narrativa de Salarrué.

Simplemente me imagino un personaje y trato de ver a dónde este personaje, al seguir su curso, me va a llevar. No trato yo de encauzarlo, sino de seguirlo aunque sea por caminos oscuros. Yo empiezo primero imaginándome un personaje. Tengo la idea exacta de cómo es ese personaje. Y entonces lo sigo. Sé que no me va a llevar de una manera en secuencia, sino que a veces va a dar saltos. Lo cual es natural, pues la vida de un hombre nunca es continua. Sobre todo si se trata de hechos. Los hechos humanos no siempre se dan en secuencia. De modo que yo trato de evitar momentos muertos, en que no sucede nada. Doy el salto hasta el momento cuando al personaje le sucede algo, cuando se inicia una acción, y a él le toca accionar, recorrer los sucesos de su vida (Sommers, 1973).

En este sentido, en Rulfo se identifica también otro elemento de su escritura: la elipsis.

La elipsis es un registro literario común, que consiste en suprimir escenas o elementos de la narración; fue también aplicada por Salarrué en sus *Cuentos de barro*, por ejemplo, en «Semos malos».

La Fundación Rulfo sostiene que no puede precisarse el año de la compra de *Cuentos de barro* o cómo llegó a manos de Rulfo. En un artículo publicado en *La Jornada de Jalisco*, este año, a partir del regalo de la Obra completa de Salarrué al director de la Fundación, Víctor Jiménez plantea: «En la biblioteca del jalisciense se conserva un ejemplar de *Cuentos de barro* editado en Chile en 1943 (tal vez a instancias de Mistral), pero es de segunda mano y no resulta fácil saber cuándo pudo adquirirlo», (Jiménez, 2012).

En 1940, Rulfo escribe su primera novela, según un perfil escrito por Julio Harss (1995, p. 19). Sobre esta novela, dice Rulfo: «Era una novela un poco convencional, un tanto hipersensible, pero que más bien trata de expresar cierta soledad, quizá por eso tenía esa cosa de la hipersensibilidad. No convencía». Posteriormente, Rulfo destruye esa novela y su primera publicación es la del cuento «La vida no es muy seria en sus cosas», en la revista *Pan*, de Guadalajara, hasta 1942. En 1945, Rulfo publica «Nos han dado la tierra».

Hay entre 1945 y 1951 un lapso de creación que no podemos registrar, pues no contamos con diarios o bitácoras del autor mexicano; *El llano en llamas* será publicado en 1953.

El único documento que podría interpretarse como bitácora escritural es la publicación del libro *Los cuadernos de Juan Rulfo* (Aparicio y Jiménez, 2004); pero obedece más bien a un libro de anotaciones y a un adelanto de *La cordillera*, la novela que Rulfo tenía en proceso, que a un diario personal-intelectual.

La familia no destaca el uso de diarios personales o anotaciones sobre lecturas más allá de estas publicaciones. Sin embargo, los cuentos posteriores a «La vida no es muy seria en sus cosas» demuestran una superposición de planos, descripciones poéticas y animadas de la naturaleza y otros elementos que no estaban presentes en ese primer cuento monologal de 1942. Hay una transformación en la voz de Rulfo. Y aunque no se puede saber en qué fecha exacta leyó a Salarrué, un análisis comparado publicado más adelante permite identificar elementos narrativos y técnicos de la obra de Salarrué que resuenan en los personajes y descripciones rulfianos.

Hay coincidencias entre Juan Rulfo y Salarrué, como la relación temática —violencia, tragedia, miseria— y la inclusión del lenguaje popular y la poetización de la violencia como los fundamentales.

La inclusión del habla de los indios en la literatura de inicios de siglo XX constituyó una reforma política del lenguaje¹⁰: pues solo existe lo que se nombra, y, en este sentido, estos campesinos e indios sufridos aparecen por primera vez con voz y nombre, ambos propios. Antes solo han sido pintados, de pincelada fugaz, por la narrativa latinoamericana.

Haciendo una lectura comparada de *El llano en llamas* y *Cuentos de barro*, podemos encontrar elementos de la narrativa salarrueriana en varios cuentos de Rulfo, como: La conversión del habla popular en lenguaje literario, el indio-campesino reconocido, la plasticidad del lenguaje, la presencia de la naturaleza animada y la poetización de la violencia.

En este sentido, para esta vertiente de la literatura latinoamericana podríamos llamar a Salarrué el precursor y a Rulfo su epígono; es decir, el hombre que siga la huella —narrativa en el caso— del otro.

¹⁰ Este término es acuñado por Rafael Lara Martínez en *Salarrué o el mito de la creación de la sociedad mestiza salvadoreña*, en 2001.

Análisis comparado de *El llano en llamas* y *Cuentos de barro*

La conversión del habla popular en lenguaje literario

La transformación del lenguaje literario los aleja de la perspectiva sobre la vida rural planteada por la novela de la tierra y la literatura costumbrista de finales del siglo XIX e inicios del XX, con novelas como *La Vorágine* (1924), *Doña Bárbara* (1929) o *Huasipungo* (1935); de hecho, este será el contexto literario en el que Salarrué escribe sus *Cuentos de barro*, de 1927 a 1931 (Baldovinos, 1999).

Como sostiene Rafael Lara Martínez en su libro *Salarrué o el mito de la creación de la sociedad mestiza salvadoreña*:

Los hábitos lingüísticos rurales adquieren el estatuto del idioma nacional. Al otorgarles un sitio similar al habla urbana, Salarrué hace estallar ese prejuicio tan arraigado de la superioridad lingüística de la ciudad (Lara Martínez, 2001, p. 8).

Así, Salarrué logra integrar la palabra cotidiana, mezcla de náhuatl y castellano, con el lenguaje culto, en la historia de la literatura nacional: «No me creya egóishto, compañero, la flauta no tiene nada: soy yo mesmo, mi tristura... la color...», dice Salarrué en su cuento «El negro» (2010, p. 117).

Salarrué también contrae palabras y transcribe fonéticamente como en el cuento «De Pesca»: «Es bagre, de juro, estos chingados sian de ber llevado la chimbera » (2010, p. 34).

Cuando Rulfo se convierte en narrador omnisciente o primera persona introduce el habla popular en su narración. Como en este pasaje de *Pedro Páramo*:

El agua que goteaba de las tejas hacia un agujero en la arena del patio. Sonaba: plasplas y luego otra vez plas, en mitad de una hora de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos (Rulfo, 2009, p. 14).¹¹

En este sentido, Rulfo explica su proceso de creación de lo rural poético en *Pedro Páramo* en la entrevista de Sommers:

Fue una búsqueda de estilo. Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas esas situaciones. Pero no encontraba un modo de expresarlas. Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo. Había hecho otros intentos —de tipo lingüístico— que habían fracasado porque me resultaban poco académicos y más o menos falsos. Eran incomprensibles en el contexto del ambiente donde yo me había desarrollado. Entonces el sistema aplicado finalmente, primero en los cuentos, después en la novela, fue utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy (1973).

El indio-campesino reconocido

Tanto en Rulfo como en Salarrué, el indio o el campesino se volverán protagonistas de la narración; el protagonismo no estribará en su calidad de ser mitológico, idealizado o épico, sino en su humanidad: un ser golpeado por la desgracia o la poesía en su realidad minúscula.

Mientras la novela de la tierra planea sobre los grandes latifundios de las naciones latinoamericanas en construcción, Salarrué y Rulfo bajan la mirada, entran a la naturaleza y se enfrentan a su paisaje y a su

¹¹ Tanto la edición de Salarrué (*Cuentos de barro*, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2010) como la de Rulfo (*Pedro Páramo*, Editorial R y M, 2009, y *El llano en llamas*, Editorial RM, 2010) que se citan en este momento serán las de consulta para el análisis.

habitante. El acercamiento no es, bajo ninguna circunstancia, antropológico, es un acercamiento empático, que pondrá en sus textos todo el dolor y la crueldad del momento que a los indios y campesinos toca vivir.

Sus personajes son seres míseros, ignorantes, violentos y desatendidos por el poder. Son seres excluidos, marginados y explotados. Sufren violencia normalizada y la reproducen.

Los dos autores, al elevar en obra de arte el imperecedero momento fugaz, enmarcan sus trabajos en la microhistoria. Se parte del suceso personal para explicar el contexto histórico. Se identifican dos acontecimientos/sucesos que marcaron de la historia de sus países y que se vinculan al campo, a la propiedad y tenencia de la tierra o la expropiación: la guerra cristera de 1931 en México; y en El Salvador, las teorías de homogenización del Estado, las reformas culturales de inclusión del indio mitificado y un tratamiento de la locura.

Los universos rulfiano y salarrueriano están marcados por la violencia, la muerte, la degradación humana, la pobreza, la culpa, y una sexualidad desmesurada, casi animal. «La tragedia, en forma escénica novelada, es una visión desde adentro», sostenía Salarrué.¹²

Ninguno de los dos «filtra la realidad a través del lente de los prejuicios civilizados», como sostiene Harss sobre la narrativa rulfiana (1995, p. 20).

Plasticidad del lenguaje

Ambos autores introducen imágenes poderosas en sus narraciones. Habrá un traslapamiento poético en cada trabajo.

Además, ambos tenían relación estrecha con los lenguajes plásticos: Salarrué era pintor, y Rulfo fotógrafo.

¹² Escritos de Salarrué, sin fecha, en el archivo del Museo de la Palabra y la imagen.

Aunque Salarrué se decantará por pintar mundos submarinos, míticos e inexplicables y Rulfo continuará con sus imágenes con el mundo desolado de Comala, hay en ambos la utilización de un lenguaje sumamente plástico, que puede identificarse a través de dos técnicas: la animación de la naturaleza, mencionada por Casar y desarrollada posteriormente, o el acuarelismo japonés en Salarrué, según Sergio Ramírez (1976, p. 14).

Como este retrato de la Virgen del Maleficio en el cuento «El brujo», de Salarrué: «En la inmensidad del mundo, eran como cirios verdes y grumosos ante el altar del cielo; altar ennuado, donde la Virgen del maleficio pone su pie de plata sobre la luna» (2010, p. 168).

O la manera de ver lo que no se ve, como el viento, en el cuento de barro llamado «El viento»: «A ratos, el norte ponía mujeres de polvo, bailando vertiginosas por las veredas; bailando en puntas y cogiendo al paso mantos de nubes, para enrollarse girámbulas» (2010, p. 112).

Esta plasticidad del lenguaje está unida íntimamente a la animación de la naturaleza, como en el cuento «El maishtro», de Salarrué: «Todo mundo se deshacía alrededor como una nube» (2010, p. 142); o la descripción de la luna, vista por Rulfo «como una llamarada redonda», en «No oyes ladrar los perros» (Rulfo, 2010, p. 129).

La íntima relación de lo inanimado que obtiene animación como otro personaje y el lenguaje de corte plastificado pueden verse en el magistral final de *Pedro Páramo*:

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras (Rulfo, 2009, p. 132).

Presencia de la naturaleza animada¹³

La poetización de la narrativa pasa por dotar de humanidad o características humanas o animales a la naturaleza. Esto constituye una ruptura con la narrativa de la época donde la tierra, la naturaleza era un escenario épico, un paisaje, un contexto, mas no un protagonista.

La naturaleza animada es parte de la poética de la narrativa de estos autores, dota de personalidad a los elementos de la naturaleza que aparecen en las narraciones. En esta cuentística, el campo es el paisaje pero también es el protagonista de las historias. Al ser protagonista puede hablar, moverse, provocar y estar dotado de cualidades humanas.

En este sentido, Salarrué es el primero en introducir esta característica narrativa en la cuentística latinoamericana. Después de *Cuentos de barro*, esta característica proseguirá en *Cuentos de cipotes* —donde la naturaleza ya no está solo animada sino que habla, se mueve, es personaje— y *Trasmallo*.

En estos escritores la naturaleza ronca, se rasca, duerme, parpadea.

Como los charcos que «dormían (...) azules como cáscaras de cielo, largas y oloríferas. Las sombras se habían desbarrancado encima de los paredones; y en la corriente pecha, quebradita y silenciosa, rodaban piedrecitas de cal» (2010, p. 31), en «De pesca», o «El ojo de agua se le quedaba viendo sin parpadear» (2010, p. 14), en «La honra»; ambos cuentos de Salarrué.

Los *Cuentos de barro* están *habitados* por esta relación poética de la naturaleza: «La luna, de llena, lambía las sombras prietas en los montañascales y en los manglares dormilones» (2010, p. 31); «El mar, a lo lejos,

¹³ Este término fue acuñado en entrevista al escritor y académico Eduardo Casar, en febrero de 2012.

roncaba adormilado por la frescura del aire y la claridad del mundo» (íbidem); o «La laguneta se iba durmiendo en la anochecida caliente» (2010, p. 37).

Rulfo conviene a estas descripciones y nutre sus relatos de escenas como nubes friolentas: «Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente» (2010, p. 41), o pueblos que roncán: «Entonces una mancha como de tierra envolvió al pueblo, que siguió roncando un poco más, adormecido en el color del amanecer» (íbidem), como el cuento «En la madrugada», de *El llano en llamas*.

Las islas tienen vida propia: «La isla, al otro lado del agua, se alargaba como una nube negra que flotara en aquel cielo diáfano, mitad cielo, mitad estero», dice Salarrué en «De pesca» (2010, p. 31), y las veredas son crueles: «La vereda subía, entre yerbas, llena de espinas y de malas mujeres» (2010, p. 29), describe Rulfo en su cuento «El hombre».

En Rulfo, «Luvina» será la máxima expresión de la naturaleza animada. No se trata en realidad de algo animado, está más bien muerto: «Cerros apagados como si estuvieran muertos» (2010, p. 101); El viento que sopla «se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera (...) Luego rasca, como si tuviera uñas» (2010, p. 100); y Luvina está ahí, desolada, un puño de muerte sobre muerte.

El escritor cubano Reinaldo Arenas advirtió esta característica en la narrativa rulfiana. En su artículo «El páramo en llamas», sostiene:

Rulfo inaugura y culmina un medio de expresión sosteniéndonos una visión poética y violenta de su tierra, tan lograda que hasta para el mismo autor les resultará difícil superarla (...) La obra, partiendo de una realidad particular, recrea un paisaje que no es el cinematográfico o el que podría ofrecernos un indigenista apasionado, sino el que solamente le está permitido contemplar al poeta (1995, pp. 60-61).

La poetización de la violencia

En todos los cuentos de estos escritores hay una violencia. Violencia normalizada producto de momentos históricos traumáticos. Hay muerte y violación. Cuchillos, sangre.

Las narraciones de los momentos atroces, como los asesinatos de «Semos malos», «La estrella de mar», «Hasta el cacho», de Salarrué; o en «Diles que no me maten», «La cuesta de las comadres», «El Hombre», en Juan Rulfo; o violaciones de la Juanita, protagonista de «La honra» de Salarrué, o de Ana en *Pedro Páramo de Rulfo*, se vuelven en momentos mayestáticamente líricos.

En «Semos malos», el asesinato alcanza un momento cumbre en la narrativa de Salarrué:

En la barranca cercana, Goyo y su cipote huían a pedazos en los picos de los zopes; los armadillos habíanles ampliado las heridas. En una masa de arna, sangre, ropa y silencio, las ilusiones arrastradas desde tan lejos quedaban abonadas tal vez para un sauce, tal vez para un pino... (2010, p. 22).

Y los asesinos son descritos con ternura: «Los bandidos rieron, como niños de un planeta extraño» (íbidem).

La violación de Juanita, protagonista de «La honra», la exuberancia de la naturaleza se convierte precisamente en la violencia del momento:

Cuando la Juana lo conoció, sintió que el corazón se le había ahorcado. Ya no tuvo tiempo de escaparse; y sin saber por qué, lo espero agarrada de una hoja. El de a caballo, joven y guapo, apuró y pronto estuvo a su lado, radiante de oportunidad. No hizo caso del ladrido y empezó a chuliar a la Juana con un galope

incontenible como el viento que soplaba. Hubo defensa claudicante, con noes temblones y jalincitos flacos; después ayes, y después... (2010, p. 15)

Y en *Pedro Páramo*, la inocencia de Ana conmueve a su tío, el cura de Comala, a ella misma, excepto a su violador Miguel Páramo:

Estás segura de que fue él, ¿verdad?

—Segura no, tío. No le vi la cara. Me agarró de noche y en lo oscuro.

—¿Entonces cómo supiste que era Miguel Páramo?

—Porque él me lo dijo: "Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes." Eso me dijo.

—¿Pero sabías que era el autor de la muerte de tu padre, no?

—Sí, tío.

—¿Entonces qué hiciste para alejarlo?

—No hice nada.

Los dos guardaron silencio por un rato. Se oía el aire tibio entre las hojas de arrayán.

Me dijo que precisamente a eso venía: a pedirme disculpas y a que yo lo perdonara. Sin moverme de la cama le avisé: "La ventana está abierta." Y él entró. Llegó abrazándome, como si esa fura la forma de disculparse por lo que había hecho. Y yo le sonreí. Pensé en lo que usted me había enseñado: que nunca hay que odiar a nadie. Le sonreía para decírselo; pero después pensé que él no pudo ver mi sonrisa, porque yo no lo veía a él, por lo negra que estaba la noche. Solamente lo sentí encima de mí, y que comenzaba a hacer cosas malas conmigo (Rulfo, 2009, pp. 29-30).

El asesinato aparece casi en todas las narraciones: una suerte, un destino, de los seres míseros de estas tierras de barro y polvo, de estas relaciones humanas desmoronadas. En *Cuentos de barro* y *El llano en llamas*, hay, sin embargo, dos asesinatos que son ejecutados con similar

pericia, uno en espejo del otro: inconscientes, nunca premeditados, poco digeribles para los asesinos. En «Hasta el cacho», de *Cuentos de barro*, Pedrón asesinará a su mejor amigo sin siquiera darse cuenta, en un impulso, al enterarse de que el hijo que ha criado, Crispín, es producto de la infidelidad de su amigo y su difunta mujer:

La Chica se metió conmigo. Nos véyamos escondidas tuyas. El Crispín es mijo... Fue tan rudo el golpe asestado en el pecho de Pedrón, que éste no se movió; abrió un poco la boca. Sentía que una espada diaire le había pasado de óido a óido, al tiempo que un tenamaste le caiba en el estómago. Se puso cherche, cherche. El enfermo clavó sus lágrimas en aquel rumbo, y pidió perdón. No obtuvo respuesta; sólo un silencio puntudo, que le dio un frío violento. El pecado, rodando de la garganta al pecho, atravesó sus dos puntas, haciendo sentarse de golpe al maishtro. Dio un gruñido; buscó a tientas el borde de la vida, y cayó en brazos de sus familiares que llegaron corriendo. Pedrón aún estaba mudo, apoyado en la vista como en un bordón. De la gran escurana llegaban a su corazón aquellas palabras de alambre espigado: "El Crispín es mijo"... Sobre la cama descansaba ya muerto el morigundo. Le habían cerrado los ojos con los dedos, y la boca con un pañuelo azul. Alrededor de la cama empezaron las mujeres a verter rezos y lágrimas. Con ojos como botones, los hombres le miraban la boca traslapada. Naide supo exactamente lo que allí pasó: un gritar destemplado, un empujar, un "¡Jesús, Jesús!", un crujir de cama, un puñal de cruz ensartado hasta el cacho en el corazón del muerto (Salarrué, 2010, p. 89).

Y en «La cuesta de las comadres», Odilón asesina a Remigio Torrico casi con la misma puntería, en un pestañeo, sin darse cuenta:

Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del omblogo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé. Luego luego se engarruñó como cuando da el cólico y comenzó a

acalambrarse hasta doblarse poco a poco sobre las corvas y quedar sentado en el suelo, todo entelerido y con el susto asomándole por el ojo.

Por un momento pareció como que se iba a enderezar para darme u machetazo con el guango, pero seguro se arrepintió o no supo ya qué hacer, soltó el guango y volvió a engarruñarse. Nada más eso hizo.

Entonces vi que se le iba entristeciendo la mirada como si comenzara a sentirse enfermo. Hací amucho que no me tocaba ver una mirada así de triste y me entró lástima. Por eso aproveché para sacarle la aguja de arria del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón. Y sí, allí lo tenía porque no más dio dos o tres respingo como un pollo descabezado y luego se quedó quieto (Rulfo, 2010, p. 22).

Salarrué y Juan Rulfo se conocieron en persona *tardíamente*: en 1966. Cada uno de ellos ya había escrito la mayoría de su obra, o, al menos, la fundamental. Salarrué morirá en 1975, nueve años después del encuentro, y ya habrá publicado el grueso de su obra: *O-Yarkandal* (1927), *Cuentos de barro* (1933), *Cuentos de Cipotes* (1943), *Trasmallo* (1954), *La espada y otras narraciones* (1960), entre otras; Rulfo, como se sabe, solo publicó dos libros; aunque en algunas entrevistas hablaba de una novela en proceso, que muchas veces llamó *La cordillera*; sin embargo, no volvió a publicar literatura después de *Pedro Páramo*, en 1955.

No hay hasta el momento registros de un intercambio intelectual personal o amistoso después de 1966. Todo su intercambio intelectual es básicamente lector. Tenemos, sin embargo, sus narrativas conectadas por características que las vuelven únicas en el escenario literario latinoamericano, y que, hasta momento, no han sido explotadas por la investigación literaria.

REFERENCIAS

Libros

- Alegría, C. (2008). *Mágica Tribu*. San Salvador: Índole Editores.
- Aub, M. (1969). *Guía de narradores de la Revolución mexicana*. México: Fondo de cultura económica.
- Autores varios. (1995). *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias.
- Bajtín, M.M. (1999). *Estética de la creación*. México: Siglo XXI Editores.
- Baldovinos, R. (2012). *Niños de un planeta extraño*. San Salvador: Editorial Don Bosco.
- Baudelaire, C. (1999). *Las flores del mal*. Madrid: Edimat Libros.
- Bloom, H. (1973). *La angustia de las Influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores C.A.
- (2002). *Shakespeare. La invención de lo humano* (2. ed.). Barcelona: Anagrama.
- (2011). *Anatomía de la influencia*. Madrid: Taurus.
- Lara Martínez, R. (1993). *Salarrué o el mito de la creación de la sociedad mestiza salvadoreña*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

Memoria de la Asociación de Escritores de México, A.C. (2008). XLV Aniversario. México.

Rulfo, J. (2010). *El llano en llamas*. México: Editorial RM.

Rulfo, J. (2009). *Pedro Páramo*. México: Editorial RM.

Salarrué. (2009). *Cuentos de barro*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

----- (1976). *El ángel en el espejo*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho. Prólogo y selección de Sergio Ramírez.

Shaw, D. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.

Revistas

Autores varios. (Diciembre, 2006). Rulfo 90 años. *Viento en Vela*, 2 (1). México.

Fuentes orales

Eduardo Casar, poeta y maestro de literatura de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y de la Escuela de escritores de la SOGEM (México).

Víctor Jiménez, investigador de la Fundación Juan Rulfo (México).

Fuentes documentales impresas

Museo de la Palabra y la Imagen de El Salvador

Correspondencia de Salarrué, 1937-1968.

C-SAL-C. 36 F8. Carta de Salarrué a Olga Parde Ritchie, Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, 10 de septiembre 1941. El gobierno chileno desea publicar obra de Salarrué.

C-SAL-02 1942 AMI. FI 06. Carta de Salarrué a Olga Parde Ritchie, Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, 20 de mayo de 1942. Sobre publicación de *Cuentos de barro*.

Fundación Rulfo de México.

Biblioteca del autor.

Fuentes en soporte electrónico

Sommers, J. (15-VIII-1973). Entrevista a Juan Rulfo. *Siempre! La cultura en México*, (1,051), pp. VI-VII. Recuperado de <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rulfo2.htm>